

Inti: Revista de literatura hispánica

Number 87
DOSSIERS: Ana Teresa Torres

Article 8

2018

"Matate, traductor" - Por una escritura salvaje, nodomesticable

Silja Helber

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Helber, Silja (April 2018) "'Matate, traductor" - Por una escritura salvaje, nodomesticable," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 87, Article 8.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss87/8>

This Traducciones y Transiciones entre América Latina y la Lectura Global is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact elizabeth.tietjen@providence.edu.

“MATATE, TRADUCTOR” – POR UNA ESCRITURA SALVAJE, NO DOMESTICABLE

Silja Helber
Universität zu Köln

Este ensayo tiene su origen en una lectura y charla que dio la escritora argentina Ariana Harwicz en enero del 2017 en la Universidad de Colonia, Alemania. En aquella ocasión surgió la discusión en el público alrededor de la interrogante si sería o no posible traducir la obra de Harwicz o si eso implicaría una pérdida sustancial del registro salvaje o brutal que caracteriza su estilo, o, como la describió en una instancia la crítica literaria Ana Queralt Castillo en la *Revista eñe*: “Ariana Harwicz [...] no escribe, vomita. Vomita palabras manipuladas, violadas, forzadas. Modela el lenguaje y lo somete a su voluntad, retorciéndolo en un continuo que no parece tener fin”. En aquella ocasión Harwicz misma admitió que su escritura era difícil de traducir. En el transcurso de este ensayo me gustaría indagar si realmente es imposible para un traductor traducir la escritura de Harwicz o, dicho en otras palabras, si su obra se opone (deliberadamente) a una traducción. Para verificar o rebatir tal hipótesis tomaré como objeto de análisis su ópera prima, la novela *Matate, amor*, publicada en España por Lengua de Trapo y en Argentina por Paradiso en 2012, reeditada por Mardulce y Animal de Invierno (Perú) en 2017, con una única traducción al hebreo en 2014 por Zikit Books.

Ariana Harwicz nació en 1977 en Buenos Aires, Argentina. Se formó tanto en Argentina como en Francia, cursando estudios universitarios en guion cinematográfico, dramaturgia, artes del espectáculo así como literatura comparada. Desde el 2007 vive en Francia y una vez terminada su carrera se mudó de París a una zona rural, donde empezó a escribir y luego debutó en el campo literario con su primera novela *Matate, amor*. Desde entonces ha publicado dos novelas más, *La débil mental* (2014) y

Precoz (2015), y la novela-ensayo *Tan intertextual que te desmayás* (2013) escrita en cooperación con Sol Pérez. A pesar de vivir en Francia, el lugar de enunciación de Harwicz siempre ha sido el campo literario argentino.

La novela *Matate, amor* comienza en medias res y narra en microescenas fragmentarias la vida cotidiana de una inmigrante joven, sin nombre, que vive con su marido y su bebé en una casa más o menos aislada en el campo cerca del bosque y lejos de su país de origen. Por medio de flujos de conciencia y soliloquios, la narradora-protagonista proporciona al lector una vista íntima de su vida interior desolada, impulsiva y bipolar: “Quiero ir al baño desde que terminó el almuerzo pero es imposible hacer otra cosa que ser madre. Y dale con el llanto, llora, llora, llora, me va a trastornar. Soy madre, listo. Me arrepiento, pero ni siquiera lo puedo decir. [...] Soy madre en piloto automático. [...] Mamá era feliz antes del bebé. Mamá se levanta todos los días queriendo huir del bebé, y él llora más” (99). Mientras su esposo va todos los días al trabajo, ella se queda sola en la casa con su bebé y con los deberes domésticos y familiares de una madre y esposa según la sociedad heteropatriarcal. La mudanza a otro país, además del nacimiento de su bebé, representa para ella una ruptura con su vida anterior de letrada. No le satisface para nada el papel de la madre otorgado por la sociedad, sino que le repela y enloquece. El intento de escaparse de esta atmósfera asfixiante, lo que representan sus huidas al bosque y su aventura amorosa con un hombre casado, se convierte en un impulso autodestructivo que culmina en el internamiento en una clínica psiquiátrica de la protagonista por parte de su esposo: “Eso veía de mí. Una mujer que debía calmarse. Volverse una ameba. Irse a un lugar de sábanas y paredes blancas, bajo la lengua, pastillitas, pildoritas, comprimidos. [...] Hasta que un día los otros internos inflan globos y pintan carteles de despedida con crayones y soy dada de alta y vuelvo a la sociedad” (114). Pero su “reinserción social” así como el afán de reestablecer el orden familiar fracasan, por lo que al final de la novela a la protagonista solo le queda la ruptura total con su familia y la huida definitiva a la naturaleza salvaje.

El argumento de la novela no se destaca ni por la descripción de usos o costumbres locales, ni exige conocimientos específicos de una región en particular por parte del lector. Al contrario, por la falta de indicaciones geográficas o especificaciones más detalladas respecto a las figuras, el argumento podría desarrollarse en cualquier lugar del mundo. Lo mismo aplica al tema de la novela –una crisis de pareja y depresión posparto– o al género que le atribuye la editorial en la contraportada del libro –“un *thriller* campestre”–. Ninguno de los dos, o sea, ni el género ni la temática, es específicamente argentino, sino que se podría atrever a decir universal.

Únicamente algunas pistas sutiles a lo largo de la narración hacen suponer que la trama está ubicada en Francia y la protagonista es extranjera, inmigrante, y originaria de Argentina. Por ejemplo, su bebé dice “cocoricot” en vez de “¡quiquiriquí!” al señalar un gallo (90) y en otro pasaje hablan de cómo zarandearon y castigaron públicamente a las esposas adúlteras en la Francia medieval (109).

No obstante, el indicio más obvio para el origen argentino de la novela es el uso de la variedad lingüística de Buenos Aires y del Río de la Plata –el porteño– caracterizada por la forma pronominal y verbal de *vos*, es decir el uso del voseo. Si bien el voseo no es exclusivo del Río de la Plata, sino también se usa en algunos países de Centroamérica, es una característica principal del habla de la región. Aparte de eso, llama la atención el uso de algunos, pero no abundantes, argentinismos. Esto lo vemos en la protagonista que regaña a su bebé con palabrotas argentinas: “Pasé la mañana insultando al bebé. [...] Espero que no reconozca ninguna palabra, que más tarde no repita delante de todos la concha de tu madre” (87). Entre ellos figuran también algunas veces palabras del argot y el lenguaje coloquial, como lo son *dorima* (marido), *rope* (perro), *berreta* (de mala calidad), *cualunque* (cualquiera), etc. En relación a esto, el músico, literato y psicoanalista Edgardo Scott acentúa que en el uso del lenguaje de Harwicz no solo continúan teniendo efecto las influencias del porteño, sino que, más allá de esto, debido a su residencia en Francia, también el contacto cotidiano con el francés repercute en su léxico y estilo: “[U]n lenguaje que adopta el español del Río de la Plata a la vez que traduce y se traduce (engendra y se engendra) una y otra vez desde el francés de provincia”. Sin embargo, para localizar aquellos pasajes y los híbridos lingüísticos respectivos se requeriría un análisis lingüístico fino que no es posible realizar en el marco de este ensayo. No obstante, las diversas influencias lingüísticas descritas de ninguna manera dificultan la lectura y comprensión del texto para el lector o traductor común.

De manera análoga uno podría argumentar que este léxico regional posiblemente se pierde al momento de traducir *Matate, amor*, igual que la vulgaridad e impulsividad que caracterizan el estilo de Harwicz. ¿Sonaría “igual” y de la misma forma convincente o, más bien, “auténtica” Harwicz en inglés, chino o, por ejemplo, alemán? Desde un punto de vista teórico, se podría contestar afirmativamente a esta pregunta si se recuerda que, según Walter Carlos Costa, “[u]na traducción lograda produce un idiolecto en el nuevo idioma con proporciones similares de lengua general, dialecto y sociolecto” (84). Por eso, aunque la traducción difiere indudablemente del texto original –en español–, sería tarea de los traductores crear o hallar un estilo similar al de Harwicz en *Matate, amor*.

Aquí es especialmente importante, como lo resalta la traductora literaria Patricia Klobusickzky en una conversación en la emisora de

radio alemana Deutschlandfunk Kultur, que se mantenga el aura del texto original o de no ser posible que se lo reconstruya adecuadamente en la lengua de destino (citado en Meyer). En este sentido el proceso de traducción puede ser descrito como una interacción de dos lados, dicho de forma concisa, de dos lecturas, por una parte del autor, por la otra del traductor, que da como resultado la traducción (Bassnett, "The Figure" 304). Debido a ello, también la interpretación que sirve de base para el término *traducción* así como la opinión de la academia al respecto han tenido un cambio para mejor. Ya no se consideran las traducciones como réplicas inferiores en comparación con el original, sino, cada vez más, como una forma de "continuity of an original" (Bassnett, "Postcolonial Worlds" 33).

Por ende, y como resultado parcial se puede constatar que la novela *Matate, amor* no está anclada ni en un contexto cultural ni en una realidad específicamente argentina ni ligada inseparablemente con ambos. Tampoco el lenguaje de Harwicz resulta demasiado incomprensible o inaccesible para un traductor no familiarizado con la variedad argentina.

Sin embargo, en este contexto también se debería objetar que la dificultad de la traducción no se funda solamente en la selección de palabras del escritor, porque traducir no equivale a transferir palabra por palabra de una lengua de partida a una lengua de destino, sino que las palabras solamente integran la estructura superficial del texto literario (Meyer et al).

A pesar de todo, a *Matate, amor* no aplica la observación de David Damrosch quien dice: "[S]ome works are so inextricably connected to their original language and moment that they really cannot be effectively translated at all" (288). Si bien –a excepción de la traducción hebrea– no existe ninguna otra hasta el momento, el hecho de que *Matate, amor* circula bien en ambas orillas del Atlántico en original, y tanto en España como en el Cono Sur cosechó buenas críticas, indica a que el argumento funciona fuera de Argentina.

Mucho más importante y complejo que el argumento o el tema de la novela en sí, es su forma o, mejor dicho, los recursos estilísticos y formales que implementa Harwicz, los cuales son decisivos para caracterizar su poética y, evidentemente, también al momento de traducirla: "No es tanto lo que pasa lo que importa [...] sino la intensidad de lo que sucede" (Tomás). Para Harwicz, de acuerdo con lo que dijo en una entrevista con el crítico literario Juan Ángel Juristo, el lenguaje representa lo más importante de su trabajo como escritora: "La pregunta por la importancia del lenguaje es como preguntarle al pianista qué significan las teclas del piano. Lo son todo" (citado en Juristo). Y este mismo hecho –el lenguaje– es un punto clave al momento de traducirla, como lo destaca el escritor y crítico literario Simon Leys refiriéndose a las complejidades y dificultades

de traducción: “Algunos escritores son fáciles de traducir: [...] en general todos los novelistas cuyas tramas se pueden desenredar de su lenguaje. Otros son difíciles de traducir: [...] en general cualquier novelista cuya narrativa sea inseparable de su lenguaje” (12). Mientras que se podría relatar y resumir el argumento de la novela en pocas frases, y tampoco es lo más central de *Matate, amor*, su estilo –su lenguaje intenso– requiere de un análisis más profundo y diferenciado.

La estructura narrativa de *Matate, amor* en grandes partes es lineal, escrita en prosa con algunas analepsis en relación con el embarazo de la protagonista y la vida de sus suegros. Aparte de eso, en dos capítulos, sin aviso previo, cambia la voz narrativa a la perspectiva del amante de la protagonista. En el segundo tercio y todavía más hacia el final de la novela aumentan los pasajes o micro capítulos líricos que no se destacan tanto por la narración de hechos concretos, sino más bien por la creación de una atmósfera densa con un aire poético, como lo muestra bien el siguiente ejemplo:

Las flores salvajes empujan la tierra al costado de la ruta. La desgarran, la destierran. Como nosotros. Nos dimos cita en el borde de la sombra de los autos. Miro un nogal y pienso que lo prefiero a los hombres. Veo un halcón sobrevolar el pasto como si fuera el mar y pienso que es dichoso. Pero lo veo llegar entre la neblina de noviembre, al final de las casas, y lo prefiero a él antes que al nogal. Camina detrás de un tipo que tiraba de un carro, iiiii, iiiii, un chillido de dientes. (107)

En su mayoría, estos pasajes que se concentran en la transmisión de sensaciones e impresiones de la protagonista están relacionados con sus huidas al bosque cuando sus nervios están a flor de piel y reflejan al mismo tiempo su caos emocional. Además, por lo general, suelen incluir fantasías sexuales desenfundadas, en algunas ocasiones hasta violentas. Estas muestran la afinidad que tiene la protagonista con lo animal y lo salvaje y a la vez representan lo contrario del orden familiar burgués:

Pero enseguida el ajjj ajjj de un búho, ese sonido genital, involuntario y erótico me aterrera. Apago la tele. Imagino a los animales en una orgía, un ciervo, una rata y un jabalí. Me río, pero inmediatamente me da miedo esa mezcla de bicharracos. Esas patas, alas, colas y pelambres enganchados en una carrera de placer. ¿Cómo eyaculará un jabalí? Vuelvo a escuchar el ajjj, ajjj, como de ahorcamiento, ajjj, ajjj, como una gárgara ronca y gatuna saliendo del pico curvo del búho. (15)

En estos párrafos Harwicz revela su verdadera fuerza poética y su potencial como escritora. Se nota como trabaja cuidadosamente el lenguaje, como cada palabra está en su lugar adecuado, no hay ni una

palabra de más ni de menos.

No obstante, hay que objetar que este cuidado minucioso del lenguaje no se debería igualar o confundir equivocadamente con el uso de la bella palabra, como lo dice la misma Harwicz: “‘Cuando escribo trato de destrozarse el lenguaje. [...] Entre comillas, intento llevarme mal con el lenguaje, y en ese llevarme a las patadas busco afinarlo como si fuera un instrumento musical, un violín, un piano [...]’” (citado en Manrique Sabogal). El resultado de esa precisión lingüística, que crea Harwicz por medio de su elocuencia y manipulación lingüística deliberada, según la autora, muestra su propia musicalidad: “[E]se lenguaje, es violento, rompe, quiebra la gramática, la transvierte, la subvierte, la pervierte, no sé” (citado en Zalgade). Sin embargo, su composición, a pesar de su referencia a la afinación de instrumentos musicales, para nada puede ser considerada melodiosa o harmónica. Por el contrario, en su escritura repercute la influencia de la música clásica y de pianistas como Glenn Gould, Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven y Frédéric Chopin, los cuales caracterizan su atmósfera de trabajo e influyen en su ritmo de escritura (Garrido González). Esta influencia se hace patente en los cambios repentinos, el aumento de velocidad, un ritmo narrativo apurado hasta frenético que resalta sobre todo en sus lecturas y performances públicas (Zalgade).

Por un lado, al describir el estilo de Harwicz, hay que resaltar su calidad estética y dramática y su poética caracterizada por un lenguaje onomatopéyico, visual y poderoso: “Cuando tengo sexo conmemoro aniversarios de ausentes. Cuando me enamoro, ahora mismo, mientras me sacudo, echo tierra sobre un cajón. Qué importa de quién. Y cuando me masturbo profano nichos y cuando acuno a mi bebé digo amén y cuando sonrío desconecto un respirador artificial” (57). Por otro lado, Harwicz se destaca por su franqueza e intensidad brutal, su cinismo junto con el uso de un léxico y lenguaje vulgar, sucio por medio del cual describe y narra sin inhibiciones ni encubrimientos: “Cada vez que mi marido me la da, pestaño y es como si talaran un árbol. Como hachazos. Como con la mano y queda la grasa chorreando” (111).

Es innegable que Harwicz no tiene pelos en la lengua, prefiere incomodar al lector en vez de “complacer”: “Abajo hay médanos y familias sentadas en sillas reclinables de playa. Hay abuelitos en el día libre del geriátrico, chochos de estar con sus hijos y nietos, hay embarazadas con depresión escondiendo el pucho, hay heroinómanos en rehabilitación, hay de todo” (50). Mientras que algún que otro autor, como destino de una excursión familiar, hubiera escogido probablemente un panorama diferente y hubiera creado una comunidad harmónica con un paisaje pintoresco como telón de fondo, en Harwicz domina la fascinación por lo marginal, lo disidente y lo repugnante así como el interés por las

personas liminales. Por esta razón, *Matate, amor* en cierto sentido puede ser considerada como una especie de contraproyecto del idilio campestre, con lo cual los lectores generalmente asocian el atributo *campestre*, y como figura también en la parte trasera de la cubierta del libro. No sin razón, la editorial lo usa en combinación con el género *thriller*. Solamente en lo que se refiere al escenario de la trama, el entorno rural, vale para la novela. Aparte de esto, el argumento y escenario de la novela son todo menos idílicos.

La novela de Harwicz, de corto aliento, por su velocidad provoca vértigos y con su estilo y las imágenes que crea al narrar seguramente incomoda a uno u otro lector y traductor respectivamente. Por este motivo, el hecho de que hasta ahora solo exista una traducción de *Matate, amor* también puede estar relacionado con la tendencia de Harwicz de perturbar a los lectores saliendo de lo habitual y alejándose del *mainstream* literario tanto en cuanto al contenido como a la forma de *Matate, amor*.

Me gustaría poner en relevancia este último punto tomando en cuenta que de acuerdo con Lawrence Venuti y David Damrosch la decisión a favor de la traducción también puede ser condicionada por su aceptabilidad para el público del país receptor, o sea, los valores culturales o imágenes prefabricadas de una región y su literatura (Damrosch 18; Venuti 186). Generalmente, los procesos de valoración preceden a las decisiones editoriales en las cuales además de la calidad literaria del texto las posteriores probabilidades y posibilidades de venta, basándose en un público lector potencial, son decisivas para la compra de derechos de traducción de un libro (Lillge 132).

Por consiguiente, desde luego es posible que esta también sea una de las causas para la no existencia de traducciones posteriores y/o más allá de la traducción hebrea de *Matate, amor*. En vista de la impresión que Harwicz con *Matate, amor* dejó en la crítica y prensa literaria, en todo caso, esta es una causa plausible. Bien es verdad que en su mayoría están llenos de elogios para con ella, no obstante, se condensan también las voces para llegar a una impresión de lectura impresionante, pero abrumadora, que no pasa sin dejar huella en los lectores y críticos literarios y que sacude su zona de confort: “[Y]a con el anterior, *Matate, amor* había dejado *knock out* a más de un lector” (Suárez [resalte en original]). Aquí se demuestra que es justo esta resonancia que causa la lectura de *Matate, amor* la que distingue textos literarios como *Matate, amor* de una literatura “principalmente” comercial, entretenida, y la cual, por lo tanto, puede ser considerada como la esencia de la escritura de Harwicz: “Y hay otra [...] [literatura] que demanda del lector una dedicación y una atención completa, y que así y todo no asegura ninguna recompensa, aunque pueda deparar momentos de disfrute (como oposición al mero placer)” (Tomás).

Especialmente las escenas con una carga sexual explícita, el vocabulario obsceno de la protagonista y su manejo natural e impúdico de su propio deseo sexual (“Estaba en una maratón masturbatoria cuando volvió el ajji, ajji y me desconcentré” (Harwicz 19); “Me metí despacito la mano en la bombacha” (8)) pueden tener como consecuencia que la escritura de Harwicz erróneamente sea leída e interpretada como pornográfica, perversa o incluso repugnante, y debido a ello reducida a este aspecto: “Cogeme, le grito con una voz que me sonó perruna [...] Cuando grito cogeme lo que menos hay es apetito. Y mientras entraba su pedazo de carne saliente en mi hueco, si eso es hacer el amor, estamos locos, desee una habitación blanca por la que entre el aire de mar, la sal picante en mi lengua cortajada” (62). Tampoco se puede descartar la posibilidad de que justo este matiz feminista y autodeterminado y la interpretación correspondiente de su texto –una práctica que repite la prensa literaria una y otra vez acerca de Harwicz, aunque ella misma lo niegue– dificulten adicionalmente una recepción, circulación más amplia y traducción de *Matate, amor*. Según Hawthorne, es justo el éxito en las pequeñas editoriales lo que conduce a que los escritores sean reducidos y fijados a una sola categoría de lectura (34-35). Como *Matate, amor* ofrece un punto de vista alternativo y no es uno de los libros que conservan el estado y las condiciones actuales o ni siquiera de los que los critican, se complica su circulación. Estos libros, a diferencia de *Matate, amor*, no encuentran ningún tipo de barreras o reservas y se producen y traducen masivamente a nivel global.

A pesar de todo, también existen casos en los que justo esta “desviación” o diferencia respecto a lo convencional o establecido en el campo literario es lo decisivo al momento de optar por una traducción, como también lo recalca Costa, según el cual “un texto literario (si uno exceptúa los *bestsellers*) es tanto más digno de traducción cuanto más singular es [...]” (84).

En este contexto también cabría preguntar si, tras la escritura salvaje de Harwicz, no se esconde un acto de resistencia deliberado contra una traducción, es decir, una defensa contra una domesticación que esta trajera consigo. Como consecuencia, la escritura de Harwicz también podría ser descrita como una “poética de la resistencia”, término acuñado por Ana Gallego Cuiñas, quien lo atribuye a la así llamada literatura local:

[E]l segundo parámetro de lectura, el ‘local’, se aplica a textos literarios que se ‘leen’ al socaire de tradiciones nacionales y que ponderan el uso de un lenguaje ‘localista’, ‘oral’, ‘ilegible’ (‘difícil’ de consumir). Representan la ‘subalternidad’ y circulan en editoriales independientes –o en ‘otros’ formatos– que fraguan su valor en el capital simbólico dentro del marco de una comunidad de lectores especialistas o ‘privilegiados’. (3)

Esto significa que Harwicz con una escritura más “local”, difícilmente traducible a un nivel global, deliberadamente resiste a los procesos de homogeneización y comercialización que implicaría una inclusión en un mercado editorial más global. Eso explicaría también el gran renombre del que goza Harwicz en Argentina mismo. Al mismo tiempo, Harwicz con su obra literaria contribuye al mantenimiento de la bibliodiversidad en la región (Hawthorne 99).

Sin embargo, este acto no se debería interpretar mal, porque de ningún modo sugiere que Harwicz generalmente no está interesada en una circulación y recepción de su obra más allá de Argentina. Según Pierre Bourdieu, la resistencia a la asimilación e integración en el campo literario también se puede considerar como consecuencia de un intento anteriormente fallido de integrarse, y, por lo tanto, puede tratarse de una estrategia alternativa de hacerse un nombre (417). Al fin y al cabo, cabría postular, todos los escritores son hasta cierto punto empresarios y les interesa que se lean y vendan sus libros.

No obstante, está claro que *Matate, amor* no forma parte de la literatura “born translated” que actualmente está en boga, esto quiere decir que no fue ni concebida ni adaptada con vistas a una traducción posterior, tal y como la analiza Rebecca Walkowitz en su libro *Born translated. The Contemporary Novel in an Age of World Literature* (2015). Con *born translated* Walkowitz se refiere a obras literarias que todavía antes de su publicación anticipan una posible traducción. Esto se resume de la siguiente forma: los autores, ya en el proceso de escritura del texto literario, se ponen en el papel del traductor o en la mente de lectores de otra lengua (Walkowitz 4). Las consecuencias no se notan solamente a nivel argumental o estructural, sino también estilístico: “These works are *written for translation*, in the hope of being translated, but they are also often *written as translations*, pretending to take place in a language other than the one in which they have, in fact, been composed” (Walkowitz 5 [resalte en original]).

A pesar de toda la dificultad con la que se ven enfrentados los traductores al momento de optar por una traducción de *Matate, amor*, ella no es el resultado de la selección de palabras como tal de Harwicz sino la carga poética de la obra y los recursos estilísticos que aplica. Para Harwicz, el lenguaje no solo sirve para expresar, crear y escribir, sino, como lo destaca Leys al describir la creación de textos líricos en general, “el idioma es [...] el material mismo de la obra” (12). *Matate, amor* es principalmente lenguaje.

Conclusión

Es la cercanía a la poesía la cual dificulta y hasta cierto punto imposibilita una traducción de la obra de Harwicz, o en particular de *Matate, amor*. No obstante, me gustaría objetar que el hecho de que un texto literario supuestamente sea “intraducible” no significa que no existan intentos o incluso circulen diferentes versiones de traducciones de ese mismo texto. Lejos de eso, para algunos traductores intentar traducir textos supuestamente complicados y complejos, expuesto de forma simple, textos “intraducibles”, representa un desafío atractivo del cual no huyen, sino que aceptan con entusiasmo (Harrison 416). No en pocas ocasiones esa supuesta “intraducibilidad” de textos literarios posteriormente es usada por las editoriales como estrategia de marketing, y, consiguientemente, para comercializar mejor un libro una vez publicado.

Sin poner en duda la dificultad que implica la traducción de la forma poética, y las posibles pérdidas que puede implicar su traducción, Nicholas Harrison en “World Literature: What gets lost in translation” (2014) remite a la existencia de poesía traducida, su buena recepción y circulación (416). El mérito de traductores capaces es crear una obra literaria soberana en la lengua de destino, la cual, a pesar de sus posibles diferencias en relación con el original, es consciente de su origen y, por lo tanto, de su relación con el texto original (Bassnett, “The Figure” 308).

Resumiendo se podría decir, si partimos de la base que toda traducción hasta cierto punto es una reescritura o recreación del texto original que surge de un balance entre pérdidas y reinversiones, que el título algo provocador de mi ensayo, “¡Matate, traductor!”, de forma correspondiente debería ser “¡Atrévete, traductor!”, ya que la traducción de la obra de Harwicz no es imposible del todo. Eso demuestra no solo la traducción hebrea, sino sobre todo el hecho de que en septiembre 2017 se publicará la traducción inglesa de *Matate, amor* bajo el título *Die, my love* en la editorial escocesa Charco Press: “En inglés, *Matate, amor* encuentra su imaginario visual, incluso, su montaje y su mejor forma narrativa. Si en español la lengua de *Matate, amor* es una lengua de facón, la afilada lengua del cuchillo [...] en el pasaje al idioma inglés, *Matate, amor* encuentra el esplendor de su lengua cinematográfica” (Scott). El comentario positivo de Scott respecto al manuscrito inglés de *Matate, amor* y su referencia a su refinamiento cualitativo y perfeccionamiento por medio de la traducción se parece en cierto sentido a la concepción de la *literatura mundial* de Damrosch y a su oposición establecida entre *literatura mundial* y *literatura nacional*: “[L]iterature stays within its regional tradition when it usually loses in translation, whereas works become world literature when they gain on balance in translation, stylistic losses offset by an expansion depth as they increase their range [...]” (289). Por consiguiente, a fin

de cuentas *Matate, amor*, de Harwicz, puede formar parte de un corpus amplio de *literatura mundial*. Como las editoriales, la prensa, la crítica literaria y otras instancias que otorgan valor en el actual debate en torno al concepto de *literatura mundial* definen otros parámetros más allá de la traducción, hasta ahora no se dio el otorgamiento de dicho “título”, el de “escritora mundial”, a Harwicz.

Tanto más interesante será observar en el futuro hasta qué punto la traducción inglesa de *Matate, amor* le abrirá el camino a Harwicz en cuanto a futuras traducciones y será favorable a la apertura de otras áreas lingüísticas. En concreto, Charco Press no solo obtuvo los derechos para Escocia, sino los derechos globales para el mercado de lengua inglesa. Una traducción al inglés hoy día representa un potencial enorme para la carrera profesional de un escritor (Walkowitz 11), sobre todo si se toma en cuenta la hegemonía del inglés en el mercado (editorial) global y correspondientemente su capital simbólico mayor en el campo literario (Escalante Gonzalbo 278). Como consecuencia, probablemente también aumente la posibilidad de Harwicz de ganar un premio literario internacional en el futuro. Pronto sabremos más.

OBRAS CITADAS

Bassnett, Susan. “The Figure of the Translator”. *Journal of World Literature* 1.3 (2016): 299-315. Impreso.

—. “Postcolonial Worlds and Translation”. *Anglia* 135.1 (2017): 21-34. Impreso.

Bourdieu, Pierre. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. 1ª ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. Impreso.

Costa, Walter Carlos. “Traducción literaria, variedad e idiolecto”. *Aletria* 22.1 (2012): 83-89. Impreso.

Damrosch, David. *What is World Literature?* New Jersey: Princeton University Press, 2003. Impreso.

Escalante Gonzalbo, Fernando. *A la sombra de los libros: Lectura, mercado y vida pública*. México: El Colegio de México, 2007. Impreso.

Gallego Cuiñas, Ana. “El valor del objeto literario.” *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Sociales* 814 (2014): 2-5. Impreso.

Garrido González, Benito. “Entrevista a Ariana Harwicz por ‘Matate, amor’”. *Culturamas*, 10 de febrero 2013. Web. 23 de en. 2017 <<http://www.culturamas.es/blog/2013/02/10/entrevista-a-ariana-harwicz-por-matate-amor/>>.

Harrison, Nicholas. “World literature. What gets lost in translation?” *The Journal of Commonwealth Literature* 49.3 (2014): 411-426. Impreso.

Harwicz, Ariana. *Matate, amor*. Madrid: Lengua de Trapo, 2012. Impreso.

Hawthorne, Susan. *Bibliodiversität: Manifest für unabhängiges Publizieren*. Berlin: Verbrecher Verlag, 2017. Impreso.

Juristo, Juan Ángel. "Ariana Harwicz: 'Para mí la libertad es antes un gesto político que literario'". *Cuarto Poder*, 15 de junio 2016. Web. 16 de mar. 2017 <<https://www.cuartopoder.es/cultura/2016/12/15/ariana-harwicz-para-mi-la-libertad-es-antes-un-gesto-politico-que-literario/>>.

Leys, Simon. "La experiencia de la traducción literaria". *Letras Libres* 206 (2016): 6-12. Impreso.

Lillge, Claudia. "Verlagswesen und Buchhandel im englischsprachigen Bereich". *Handbuch Kanon und Wertung: Theorien, Instanzen, Geschichte*. Edit. Gabriele Rippl y Simone Winko. Stuttgart: Metzler, 2013. 128-134. Impreso.

Manrique Sabogal, Winston. "Ariana Harwicz: 'Estamos en la sala de espera del infierno a ver qué sucede en este siglo'". *El placer de compartir lecturas*, 23 de enero 2017. Web. 14 de mar. 2017 <<http://wmagazin.com/ariana-harwicz-estamos-en-la-sala-de-espera-del-infierno-a-ver-que-sucede-en-este-siglo/>>.

Meyer, Frank, et al. "Die Arbeit der kreativen 'Korinthenkacker'". *Lesart. Deutschlandfunk Kultur*, 21 de julio 2017. Web. 21 de jul. 2017 <http://www.deutschlandfunkkultur.de/literatur-uebersetzer-die-arbeit-der-kreativen.1270.de.html?dram:article_id=391639>.

Queralt Castillo, Ana. "Precóz de Ariana Harwicz: guerra y barro en las entrañas del incesto, una entrevista de Queralt Castillo". *Revista eñe*, 9 de enero 2017. Web. 15 de mar. 2017 <<http://revistaparaleer.com/actualidad/precoz-de-ariana-harwicz-guerra-y-barro-en-las-entranas-del-incesto-una-entrevista-de-queralt-castillo/>>.

Scott, Edgardo. "Un lenguaje monstruoso de varias cabezas: Ariana Harwicz y *Matate, amor*". Eterna Cadencia, 8 de mayo 2017. Web. 16 de may. 2017 <<http://eternacadencia.com.ar/blog/libreria/lecturas/item/un-lenguaje-monstruoso-de-varias-cabezas.html>>.

Suárez, Patricia. "Lector sensible, abstenerse". *Revista Ñ - Clarín*, 13 de agosto 2014. Web. 24 de en. 2017 <https://www.clarin.com/rn/literatura/resenas/Lector-sensible-abstenerse_0_Hyob855qPXe.html>.

Tomás, Maximiliano. "Por una literatura que genere nuevos lectores". *La Nación*, 22 de mayo 2014. Web. 24 de en. 2017 <<http://www.lanacion.com.ar/1693529-por-una-literatura-que-genere-nuevos-lectores>>.

Walkowitz, Rebecca L. *Born translated: The contemporary Novel in an Age of World Literature*. New York: Columbia University Press, 2015. Impreso.

Venuti, Lawrence. "World Literature and Translation Studies". *The Routledge Companion to World Literature*. Edit. Theo D'haen, David Damrosch y Djelal Kadir. London: Routledge, 2014. 180-193. Impreso.

Zalgade, Darío. "Ariana Harwicz en 'la entrevista más larga del siglo'". *Oculto Lit*, 16 de febrero 2017. Web. 10 de mar. 2017 <<http://www.ocultalit.com/entrevistas/ariana-harwicz-entrevista/>>.



Ricardo Jiménez, *Caracas*, 2010



Ricardo Jiménez, *Punto fijo*, 2010